

Le Corbusier en su centenario

Por Antonio Fernández Alba

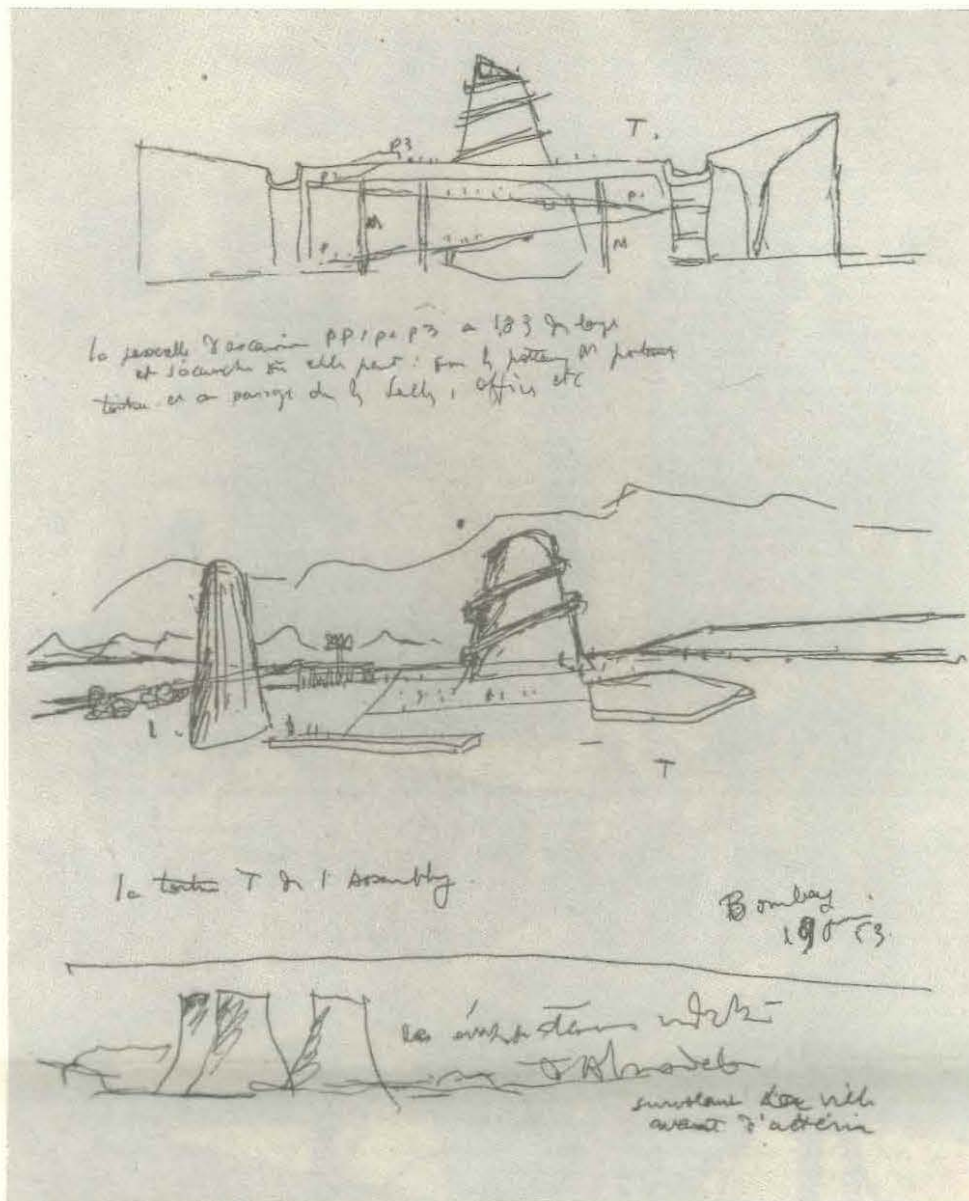
Antonio Fernández Alba (Salamanca, 1927) es catedrático de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Formó parte del grupo El Paso. Ha obtenido el Premio Nacional de Arquitectura (1963) y el de Restauración (1980).

La liturgia que acompaña a los centenarios suele ir arropada de múltiples manifestaciones en torno al personaje objeto del homenaje y las referencias se acuñan desde visiones y postulados tan diferentes como las intenciones que mueven al recuerdo, ya sean éstas la recuperación o la mitificación de la figura que cumple su cita con la historia. En el caso del arquitecto suizo-francés Le Corbusier (L. C.), de cuyo nacimiento se han cumplido en 1987 los cien años, no ha podido tener mayor reconocimiento: exposiciones, muestras antológicas, publicaciones en revistas especializadas y medios de comunicación, libros de exégesis en torno a un hombre cuya vida estuvo aprisionada por el compromiso con la razón y la difusión de sus ideas, convencido de que sus reflexiones acerca del espacio que habita el hombre de hoy no tendrían mayor trascendencia si sus postulados no hubieran sido difundidos por los poderosos medios de comunicación modernos, de manera que, pese a sus escrúpulos por lo que podía ser una biografía anticipada, su obra y su vida, antes de su muerte en 1965, ya contaba con un repertorio iconográfico tan pormenorizado que resulta difícil encontrar en el panorama apologetico del centenario algún testimonio inédito que no estuviera esbozado en vida y controlado por quien desde su adolescencia comenzó a esculpir su polifacético perfil biográfico. Anotaremos dos textos: una reedición de Gustavo Gili (1987), escrita por Willy Boesiger con la excelente traducción de J. E. Cirlet, y el estudio reciente del historiador inglés William J. R. Curtis, que H. Blume ha editado en español con el título *Le Corbusier: Ideas y formas* (1987), dos referencias peculiares de una bibliografía tan amplia como en ocasiones convencional, que jalonan la obra de un singular protagonista de la arquitectura contemporánea hasta los años sesenta del presente siglo.

Aprendizajes diversos

Charles Edouard Jeanneret (1887-1965) había nacido en Chaux de Fond (Suiza), donde discurre su infancia en aprendizajes tan diversos como los que se impartían en las escuelas de Arte, instituciones suizas creadas para la formación de grabadores de la industria relojera. Pronto surgirá, en el encuentro con las incipientes enseñanzas de grabador, uno de los rasgos penetrantes de su personalidad: la «ironía». «Debo reconocer —señalaría en una entrevista grabada para ser difundida en disco (1)— que he tenido suerte... Acontecía por aquellos años un avance técnico considerable: el reloj de pulsera liberaba de las molestias de introducirlo en el bolsillo unido a la consiguiente cadena. Por tal razón no era necesario decorar más el dorso de los relojes, porque al tenerlo que poner sobre el brazo en contacto con la piel el dorso no se ve nunca. Era —continúa L. C.— toda una lección del rechazo hacia el ornamento inútil.»

Abandonados los trabajos como grabador, sería L'Eplattenier, un profesor de su rincón natal, quien guiaría sus primeros pasos hacia la arquitectura: «Me ha abierto los ojos sobre la naturaleza... Me llevaba hacia el bosque, en los prados, entre las flores..., me ayudaba a dibujar mirando la naturaleza. No diseñaba paisajes, sino detalles particulares de las plantas, observando el aspecto constructivo de las cosas». Capacidad de «ensueño», un vértice psicológico desvelado de nuevo por el maestro L'Eplattenier en la adolescencia de L. C. En una carta dirigida años más tarde



Bocetos para el edificio del Parlamento de Chandigarh, 1953.



Le Corbusier ante una maqueta de viviendas.

a este profesor se manifestará en los siguientes términos: «... hoy se han acabado los pequeños sueños infantiles... Es demasiado fácil, quiero luchar con la verdad en sí misma; probablemente ella me martirizará, seguramente... yo viviré sincero y con la inventiva seré dichoso, la fuerza que hay en mí habla, y cuando digo estas cosas no sueño» (2).

Su mundo de intransigencia y los perfiles de un personaje ensimismado, su mirada

de melancólico activo, acompañan el final de una adolescencia sedimentada en la «rebeldía» y abierta a las impenitencias de los itinerarios del nómada, herético en aprendizajes y alejado de todo convencionalismo: «He tenido mis primeros encargos y es así como he llegado a ser arquitecto; sin haber leído un libro sobre arquitectura, sin haber estudiado, sin haber seguido las enseñanzas de los «grandes maestros», que respetaba infinitamente, pero con

la condición de no tener nada que ver con estas enseñanzas, eran cuestiones inadecuadas a los tiempos que llegaban» (3).

Ensueño y rebeldía marcarán los postulados teóricos iniciales, acogidos bajo el dintel de «L'Esprit Nouveau» (1919). El encuentro con Ozenfant y Paul Dermée le iba a proporcionar un soporte de comunicación ligado a las vanguardias plásticas y al París literario. L. C., conmovido por los acontecimientos del cambio de época, se inscribía como pionero en los espacios de la vanguardia.

El discurso global de L. C., tanto en los apartados teóricos, en sus escritos panfletarios, como en la realización de sus obras, resulta difícil de evaluar sin considerar las condiciones económicas y culturales de la Francia de principios de siglo, pues será en el contexto del París de entreguerras donde tienen acogida sus postulados revolucionarios, ese conjunto de «collages dadaístas» («Le paquebot Aquitania»), que irrumpían en la ortodoxia del eclecticismo burgués con pasión y desarraigo, convencido del poder de la palabra: «Cuando se diseña con palabras útiles... se puede aspirar a crear cualquier cosa» (4), y será en la Francia de posguerra, ya avanzada la década de los cuarenta, donde podrá edificar los axiomas de sus iniciales doctrinas.

El equilibrio demográfico que adquiere Francia a principios de siglo permite a la economía francesa unos tiempos de singular estabilidad social; las demandas de los agricultores y el proletariado industrial aspiran a encauzar nuevas conquistas sobre el aparato productivo, a mejorar los servicios de la infraestructura campo-ciudad y a obtener unos niveles de alojamiento que superen las sórdidas habitaciones del siglo precedente. La estabilidad política que se inicia en 1871 va a permitir a los nuevos gestores administrativos programar de modo racional la posibilidad de incorporar al proletariado agrario-industrial en las estructuras del consolidado Estado burgués.

Progresiva ruptura

La cultura francesa desde principios de siglo acomete una lenta pero sin duda progresiva ruptura con la potente institución académica; los hermanos Perret primero y A. Garnier hacia 1917 tratan de consumir y ampliar, a través de los nuevos materiales (hormigón armado) y de los códigos formales de la revolución industrial, la poética neoclásica de los arquitectos revolucionarios (Ledoux entre otros), pero las vanguardias plásticas ya hace algún tiempo que han abandonado los prejuicios de un «statu quo» con la tradición mal entendida. París será de nuevo el centro donde se libra el debate polémico de hacer posible la modernidad de los nuevos tiempos, donde traducir el «espíritu de la época».

En este contexto, L. C. intuye el papel de mediador entre la rica tradición francesa del mundo de la razón y el discurso del nuevo método, que desarrolla el movimiento moderno en la Europa central de principios de siglo. Del primer correlato (coherencia de la razón), el gran mérito que aporta L. C. a la formalización del nuevo espacio arquitectónico es el de haber puesto en evidencia el «protagonismo de la función» en el espacio como cualidad intrínseca al mismo, frente al predominio del «símbolo» como específico de lo artístico en lo arquitectónico; haciendo posible un camino de síntesis entre «la forma y la función» como procesos unitarios en la determinación espacial. La consideración segunda, el lenguaje polisémico de la nueva arquitectura, L. C. se inclinó por la formalización de una gramática racional que permita construir un discurso de aplicación universal desde la utilidad y la belleza.

El mensaje racional que L. C. postula reproduce un modelo muy próximo al proceder

Viene de la página anterior



renacentista del arquitecto, según el cual la forma de la arquitectura resulta de un proceso de integración de tres reflexiones sobre el espacio. El que ofrece la pintura en el plano, los volúmenes de la escultura y el vacío de la arquitectura; de la interiorización de este modelo, L. C. alterna las tres actividades de pintor, escultor y arquitecto, en un gesto sin duda desmesurado para la época en la que vive.

Hacia 1923 intenta cristalizar sus reflexiones conceptuales sobre la misión de la arquitectura en la nueva sociedad publicando el libro *Vers une Architecture*; sin lugar a dudas el compendio más nítido del credo funcionalista y el ideario ilustrado de lo que pretendía ser el «estilo internacional», a pesar de que L. C. expresara con vehemencia desde sus primeras páginas: «La arquitectura nada tiene que ver con los estilos». Convencido como el arquitecto griego de que la geometría era una parte importante del lenguaje del hombre, intenta magnificar este aserto sometiendo el proceso del proyecto al control de los «trazados reguladores», sin olvidar que los «elementos de la nueva arquitectura» se podrían reconocer en los artefactos industriales (barcos, aeroplanos, automóviles) y que los «medios» estarían en relación con los nuevos materiales (hormigón armado); la casa entendida como una máquina que se habita, la evolución de la economía y la técnica necesariamente formularían la revolución arquitectónica.

Constructores de razón

Abatida la historia de las formas que sustentaba una arquitectura del eclecticismo, recuperada la función como signo elocuente del progreso, los defensores del «espíritu nuevo» podían, como los filósofos del siglo de las luces, erigirse como verdaderos constructores de la «razón» y del «progreso». El romanticismo alemán se había transformado con evidente autoridad en un coto cerrado a todos los territorios de la «cultura» («volksgeits»), y Francia, como depositaria y heredera del siglo de la razón, trataba en los incipientes años veinte de colaborar al «espíritu de los tiempos» acotando su referencia histórica: libertad e igualdad adquirirían unas cotas diferenciadas en el entorno de la nueva sociedad de masas. Centroeuropa, y de manera elocuente Alemania, prestaba al nuevo movimiento (Movimiento Moderno en Arquitectura) las formas necesarias para su expresión (Neoplasticismo, Expresionismo, Purismo...), que, asociado al espíritu francés de la razón y la lógica, abonarían el campo experimental donde desarrollar el pacto social con la nueva y emergente sociedad industrial; precisamente entre dos polos de nacionalismos antagónicos (Alemania y Francia), es donde se fraguan los argumentos ideológicos y expresivos del «nuevo espíritu» que fundamenta el Movimiento Moderno de la Arquitectura (MMA).

Descolonizados los privilegios del arte burgués, el lienzo del pintor rompe las limitaciones del cuadro para inscribir el nuevo alfabeto de la «revolución cubista» del espacio y las revelaciones iconoclastas de la «abstracción». Libertad e igualdad van a encontrar su interpretación plástica precisamente en el desarrollo que verifica la visión de los artistas hacia la nueva sociedad.

«Libertad» frente a las ataduras de la norma ecléctica vigente; «igualdad» para hacer posible la construcción de los códigos de la producción en serie, serán vectores ideológicos del nuevo modelo que asume el MMA.

L. C., al modo de proceder de Spengler, intentará recoger de las grandes civilizaciones, de manera especial del mundo griego, los elementos arquitectónicos con los que configurar sus proyectos. Entiende el edificio como una gran abstracción (Villa Saboya), introduciendo al hombre a la manera de un «fantasma zoológico» que deambula por sus espacios como un espejismo de la biología; para L. C. son los atributos del espacio los que configu-

ran su conciencia y determinan el comportamiento de su conducta social (Unidades de Habitación). El hombre, por tanto, es un producto de su ambiente; de aquí la importancia que adquiere el diseño de la arquitectura donde habita.

Desde esta lectura, los arquitectos del racionalismo europeo se alejan de los conceptos que enunciaban los filósofos de la Ilustración, que entendían justamente al revés los principios de la determinación espacial sobre la conciencia; pero lo que comienza a dominar la Europa de las sociedades industriales no es la razón individual, sino la «razón colectiva». La aceptación del pensamiento que L. C. esgrime es precisamente por haber intuido el puente como mediador formal, el haberse erigido en arquitecto universal para discernir la imagen de ese «arquetipo ideal» donde debía habitar el hombre del «espíritu nuevo» y elevar la «máquina» a la categoría de «idea».

El artefacto, por la naturaleza de sus componentes mecánicas, permite proyectar de acuerdo con fórmulas simples (la casa es una máquina para habitar) y también sustitutorias (incorporación de nuevos prototipos en la producción en serie). L. C. entendía la imagen de la máquina con un poder mayor de aquel que en realidad posee, llegando a creer que la evidencia racional de sus formas puede fácilmente sustituir las normas funcionales del habitar, pero sin duda el espacio de la arquitectura, más complejo en sus determinaciones ambientales, le impediría construir en la realidad sus falaces analogías.

Entre los exégetas del humanismo arquitectónico contemporáneo, L. C. se ha manifestado siempre como uno de sus más declarados defensores, pero esta defensa de los valores humanos no ha pasado de ser una hipótesis programática. El diseño del espacio en el proyecto de L. C. se transforma en especulación metafísica; su espacialidad se formaliza en los códigos lineales de la abstracción que con tanta destreza supo administrar, mejor en sus edificios que en el lienzo o en la escultura, convencido tal vez, por su acendrado «platonismo», que en la espacialidad arquitectónica todo es permitido cuando se busca el bien por encima de todas las cosas. Sus obras, adornadas por el brillo que emana de los dogmas de la razón y alentadas por su fe especulativa, se imponen en su época más por la convicción de su espíritu crítico que por la belleza de sus formas o el uso confortable de sus espacios.

De esta tensión que marca el debate entre razón y sentimiento, abstracción y expresión, L. C. pretende universalizar las fórmulas desde las que intuye el nuevo hábitat para el ser humano; el «modulor», uno de los gestos publicitarios más conseguidos para la difusión de su pensamiento, se ordena como un canon euclidiano, con la pretensión de hacer

Capilla de Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, 1951-53.

universales los tamaños de las cosas, las funciones y los usos, sin detenerse a meditar en la reflexión que ya J. de Maistre había precisado con indiscutible lógica: «La obra maestra del razonamiento es descubrir el punto en el que hay que dejar de razonar». El «modulor» como operador de proporciones concluyó apenas había rebasado los territorios de Francia.

Arqueólogo de sensaciones

En L. C. el principio racional de la arquitectura, es decir, aquel postulado donde la razón prevalece sobre la fantasía, es conceptualmente ambiguo; la capacidad de ilustrar los datos funcionales con resortes plásticos alcanza en la mayoría de sus obras una dimensión eminentemente escultórica, de manera peculiar en los elementos más redundantes de la estética del edificio, como es la estructura (Unidad de Marsella, Palacio de la Asamblea-Chandigarh), haciendo patente al mismo tiempo la búsqueda de una «clasicidad racional» que intenta destruir el viejo código clásico con el diseño de emblemáticos elementos arquitectónicos (escaleras, pilotes, terraza-jardín, chimeneas...). Su simbología se manifiesta cargada de connotaciones plásticas de los movimientos de la vanguardia (constructivismo, neoplasticismo, cubismo...), pero atendiendo a enriquecer su «mensaje racional», que nunca deja de invocar los usos, la funcionalidad y la economía constructiva en la unidad de un único material (hormigón armado). L. C., como el pintor abstracto, parte de un principio de unidad espacial construible, de imágenes mínimas, articulando los elementos más complejos mediante una combinatoria seriada, a la manera del arquitecto griego cuando distribuye las columnas. Esta capacidad de ha-

cer patentes los elementos arquitectónicos de forma significativa en el discurso general de la composición arquitectónica vincula a L. C. con los «arquitectos revolucionarios» del siglo ilustrado, para los que el texto «descriptivo» del edificio era más importante que su propia «construcción»; esta adhesión al relato formal y la predisposición con el vínculo clásico transforman algunos de los aspectos de su obra en una narración plástica cargada de cierto «pintoresquismo racional».

La silueta de L. C., sin lugar a duda, queda prendida en la historia para explicar una parte de la nueva imagen de la arquitectura. Simbolizó sobre el soporte de las necesidades humanas el mayor número de referencias plásticas que en su tiempo acaecieron. Su espacialidad fluía de la certeza mecánica de la razón, con los ritmos impenitentes de la serie y de la tosquedad bruta de la materia. Sus proyectos reflejan más el principio de unos espacios sin tiempo que una respuesta a las contingencias de su época. Su capacidad de seducción imbuía esperanzas en un período donde los espacios de la arquitectura se armaban en los astilleros de las formas. Se acercó a los «lugares» de su tiempo arrancando los ritmos simbólicos y las formas herméticas que los formalizaban. Sus ideas: «En condición de ideas permanecieron. Vinieron a pedir el ser y se les rehusó» (5).

(1) (4) Hacia los años sesenta una casa discográfica francesa propuso una serie de entrevistas a personajes famosos, de edad avanzada, con el propósito de lanzar al mercado las entrevistas grabadas apenas hubieran fallecido. La entrevista realizada a L. C. fue publicada por la revista «Spazio-Società» (n.º 6, junio, 1979) bajo el título: «Un inedito. Le Corbusier Mensaggio in una botiglia.» La entrevista recoge un perfil autobiográfico de gran valor psicológico.

(2) (3) *Le Corbusier*, en la serie «Protagonistas de la Historia». Antonio F. Alba, Ed. Ibero Europea de Ediciones, Madrid, 1970.

(5) Paul Valéry, *El alma y la danza*.

RESUMEN

Le Corbusier, cuyo centenario se celebró el año pasado, es uno de los arquitectos claves del siglo XX, una figura de nuestro tiempo cuya vida estuvo aprisionada por el compromiso con la razón y la difusión de sus

ideas, preocupación esta última que hace que su vida, su obra y sus propias reflexiones sean muy conocidas. De todo ello trata, en su comentario, el arquitecto Antonio Fernández Alba.

William J. R. Curtis

Le Corbusier: Ideas y formas

H. Blume, Madrid, 1987. 240 páginas.

Willy Boesiger

Le Corbusier

Gustavo Gili, Barcelona, 1987 (reed.). 351 páginas.